#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

MONEGROS (ANTONIO ARTERO, 1969)

Sobre *Monegros*

REALIZADO POR ANTONIO ARTERO EN 1969, es uno de los documentales más atípicos del cine español, inspirado en la vida de la comarca de Los Monegros, situada entre las provincias de Huesca y Zaragoza.

La copia que conservábamos en la Filmoteca de Zaragoza, además de ser única, había comenzado a dar muestras importantes de degradación. Exhibida en numerosas ocasiones, el deterioro y la descomposición del soporte junto con el mal estado del sonido, elemento fundamental del documental, requerían que aplicáramos medidas urgentes para su preservación.

A ello se añadían sus características autorales, cronológicas, localizaciones, intérpretes, participantes y contenidos en unos momentos en los que el patrimonio fílmico necesitaba de más cuidado y mimo por los cambios estructurales que se estaban produciendo. Nos pusimos en marcha en 2015 recabando información y posibilidades económicas para su recuperación. Pudimos contar con la colaboración y préstamo de los negativos originales depositados en Filmoteca de Catalunya y comenzamos su restauración óptica en 2017 y terminando con la digital en 2018 gracias al buen hacer de la empresa Iskra. La "nueva copia" es considerada en la actualidad material "original" y su tratamiento digital servirá para su exhibición y conservación en los nuevos sistemas.

Ana Marquesán
Dirección de Archivo de la Filmoteca de Zaragoza

Notas del director

MONEGROS ES UN DOCUMENTAL CINEMATOGRÁFICO y una reflexión sobre el cine. Yo creo que un grupo de hombres que pasan unos días en una región subdesarrollada, como es el objeto primario de este film, y se plantean críticamente su "rol", solo pueden entender su "instalación" tal y como se pretende decir en el cortometraje. Esto es: que había una cámara, una película virgen, un aparato de sonido… y unos técnicos. Pero… y aquí empezaron nuestras dudas. Nosotros solo poseemos elementos del conjunto del sistema cultural: elementos convencionales, representativos. Sin embargo, la REALIDAD estaba allí y solo allí. Nunca en la pantalla, nunca en el arrastre de la Arriflex, nunca en la película Kodak… Todo –el material técnico y nosotros– era la reificación del sistema. Y nadie ante aquellas tierras y sus habitantes puede reificar. Por ello *Monegros* es un intento de investigar en los códigos y pasar a continuación a impugnarlos, intentar saber de qué sistema de determinaciones partimos cuando decidimos emitir una comunicación. Nuestras sociedades modernas, cuyo modelo cultural es de origen burgués, se apoyan en la práctica del código enmascarado, del fetichismo del código vergonzosamente inserto en una escenografía y un contexto autodefinido como verista y naturalista. ¿Cómo puede liberarse el cine de la sociedad de signos vergonzantes en la que nació? Quizá la solución para una vanguardia consciente esté en la búsqueda de un código MATERIALISTA, que escape radicalmente a la categoría de expresión, autor, etc. Toda concepción REPRESENTATIVA admite la existencia de un significado trascendental y responde solo a preguntas y necesidades que pertenecen al idealismo filosófico. Hoy la tarea más urgente se presenta como desalienación del código. Manifestar el código del que forma parte el sistema, repito, constituye en estos momentos la única salida de todo arte que se quiera y pretenda de nuevo.

Texto de Antonio Artero para la hoja de sala repartida con motivo de la proyección de *Monegros* en el Cine Club ACOP el 30 de octubre de 1971.

> ***Monegros* es un intento de investigar en los códigos y pasar a continuación a impugnarlos, intentar saber de qué sistema de determinaciones partimos cuando decidimos emitir una comunicación**

La película *Monegros* podrá verse *online* del 17 al 24 de julio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***MONEGROS*** ONLINE

FICHA TÉCNICA DE *MONEGROS*

Título: **Monegros**
Año: **1969**
País: **España**
Dirección: **Antonio Artero**
Guion: **Antonio Artero**
Producción: **Documento Films**
Duración: **21 minutos**

SINOPSIS

Documental atípico que retrata la región aragonesa de Los Monegros, puntuado por canciones de Juan Antonio Labordeta y elementos autorreferenciales o con una intención de distanciamiento.

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

MONEGROS (ANTONIO ARTERO, 1969)

La película *Monegros* podrá verse *online* del 17 al 24 de julio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***MONEGROS*** ONLINE

CARTA A DAVID BESTUÉ

Cuando Filmoteca Española me invitó a escribir acerca de Monegros *(Antonio Artero, 1969), me encontraba precisamente trabajando en torno a esa comarca, junto a Isabella Lenzi, para un proyecto de escultura al aire libre del artista David Bestué (Barcelona, 1980) que recibió hace unos meses una ayuda de la Diputación Provincial de Huesca y que está en proceso de producción. La escritura de mi texto de presentación de la película iba a acabar tomando, inevitablemente, cierto carácter híbrido, en la medida en que no era fácil deslindarlo de los propios trabajos para la exposición. Decidí asumir dicha condición y hacerla explícita, planteando mi texto como una carta abierta a David.*

Querido David:

Cuando estuvimos en los Monegros recuerdo que te hablé de un documental (un cortometraje) titulado precisamente así, *Monegros*, que había visto hacía bastantes años en Filmoteca de Catalunya y que me parecía que podía ser interesante para nuestro proyecto. De vuelta a Madrid, lo estuve buscando para volver a verlo y para enviártelo, pero comprobé que era difícil dar con él y que probablemente tendría que pedir cita en las cabinas de visionado de alguna filmoteca que lo tuviera en su archivo. Pasó el tiempo y la idea de recuperar la película para poder verla de cara a nuestro proyecto fue poco a poco quedando sepultada por otras tareas más urgentes.

Hace unos días, por uno de esos azares objetivos difíciles de explicar, me llamó Josetxo Cerdán, quien me contó que la película había sido restaurada hacía poco por Filmoteca de Zaragoza, que estaba pensando incluirla dentro del ciclo online #DoréEnCasa, y —para mi sorpresa— me invitó a escribir un texto de presentación. Acepté enseguida, claro, y pensé que el texto debía tomar la forma de una carta dirigida a ti, ya que eso —estudiar la película y escribir para contarte lo que viera— era justo lo que pensaba hacer cuando la encontrara.

No tengo muy claro por qué Josetxo, que creo que no tiene noticia de nuestro proyecto, me ha pedido que presente la película. Tampoco se lo he preguntado, ya que me parece que a veces dejar las cosas así, un poco en el aire, ayuda a encontrar un lugar más genuino desde el que abordarlas. Quizá haya pesado el hecho de que, habiendo nacido yo en Zaragoza, Josetxo ha podido considerar que algún interés tendría para mí la cuestión de los Monegros, región de perfiles míticos más allá de lo regional, pero a menudo muy mal conocida tanto dentro como fuera de Aragón. O quizá haya podido tener que ver algo más remoto que eso, aunque relacionado, como es la circunstancia de que últimamente he estado trabajando con películas letristas y situacionistas, y a Antonio Artero, el director de *Monegros* (zaragozano, también), muchas veces se le presenta como una especie de situacionista autóctono.

En todo caso, no solo los Monegros y esta película me interesan mucho, sino también el cine de Artero en general. Hace años, un amigo, Pep Quetglas, me prestó el que creo que es el único libro que se ha escrito sobre Artero, el de Pablo Pérez y Javier Hernández (*Yo filmo que…*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998), que he estado repasando estos días y del que saldrán muchas de las cosas que apunte aquí.

Mi primer contacto con la obra de Artero no fue a través de *Monegros* sino de dos cortos que se proyectaron en Filmoteca de Zaragoza, hace tantos años que ya no recuerdo mucho la sesión: *Del tres al once* (1968) y *Significante / Significado* (1973-1998). No he podido encontrar la fecha del pase, pero tuvo que ser después de 1997 —porque recuerdo que fue ya en la sede de Filmoteca en Casa de los Morlanes— y antes de 2004 —porque Artero asistió.

Del tres al once y, aún más, *Blanco sobre blanco* (1969) —ambas inmediatamente anteriores a *Monegros*, también del 69— son películas prototípicas de ese letrismo-situacionismo de Artero del que a menudo se ha hablado. *Del tres al once*, que he podido volver a ver hace poco gracias a Luis E. Parés, es una película tipográfica, como se dice de las cubiertas de libros, compuesta por la duplicación de una guía de proyección que el cineasta había recibido del gran montador Pablo G. del Amo, y de ahí su título: lo que vemos —la película no tiene sonido— es el marcaje de segundos, del tres al once, que debería preceder al inicio de la película propiamente dicha en una proyección normal. Solo que en la de Artero no se trata de un preámbulo para la película, sino de la película propiamente dicha: la repetición de la guía de arranque (en positivo y en negativo), muchas veces, hasta una duración total de 13 minutos.

En cuanto a *Blanco sobre blanco*, ahí ya ni siquiera había película impresionada. La lata contenía solo un trozo de cola y una nota para el proyeccionista (digna de *La Codorniz)*: "téngase en cuenta que se trata de un film no rodado. Es, por tanto, un film de proyector exclusivamente y solo al proyector le corresponde el protagonismo. Cárguese la cola que se acompaña. Sonido *out* […] Enciéndase el proyector y dé lugar el comienzo de la ceremonia. Una vez que haya pasado la totalidad de la cola, manténgase el proyector encendido por espacio de veinte (20) minutos al menos. Postdata: pueden ampliar, si lo desean, el tiempo de proyección a noventa (90) minutos". (Con dudosa retórica de manual de instrucciones, llama la atención el modo en que se subraya la importancia del tiempo de proyección, duplicando su escritura en formato tanto numérico como alfabético, como en los contratos.)

El cine letrista, que no siempre ocupa un lugar muy destacado en las historias del cine, es sin embargo uno de los más dramáticamente reductores y provocadores (también humorísticos) que ha habido nunca. En fecha tan temprana como 1951-52, varios jóvenes letristas así como el fundador del movimiento —Isidore Isou— presentaron en público una serie de obras que forzaron como nunca antes los límites de lo que cabía entender por *sesión de cine*. En el contexto supuestamente favorable de los cine-clubs franceses de vanguardia, mostraron piezas cuyo propósito era el escándalo y la impugnación de la institución cinematográfica *per se*, películas *discrepantes* (con banda sonora carente de todo sincronismo con la imagen), películas sin impresionar —o *no rodadas,* como diría Artero—, obras performáticas que se hacían pasar por películas e incluso una auténtica, tal vez la más ingeniosa y enigmática de todas —*L'Anticoncept*, Gil J Wolman, 1952— compuesta solo de pasajes parpadeantes en blanco y en negro, proyectados sobre un globo de helio suspendido frente a la pantalla. Uno de aquellos jóvenes letristas fue Guy Debord (1931-1994), que por desavenencias cinematográficas con algunos de sus compañeros (un incidente en torno a Chaplin) impulsaría muy pronto una escisión del letrismo (L'Internationale Lettriste), núcleo de lo que luego sería L'Internationale Situationniste. Debord, que se hizo conocido sobre todo como activista y teórico político, no dejó de alumbrar proyectos cinematográficos hasta el final de su vida, y quiso ser reconocido como cineasta, cosa que no logró del todo pese al enorme interés de sus películas.

Es importante saber que Artero, cuyas películas de finales de los años sesenta tienen como se ve una fuerte filiación letrista-situacionista, pudo tener noticia de algunas de aquellas prácticas, pero no las conoció de primera mano hasta mucho más tarde. El situacionismo se filtró en su caso a través de publicaciones impresas, y cabe suponer que sobre todo gracias a la fortuna editorial del libro más conocido de Debord, *La sociedad del espectáculo*, que había sido publicado poco antes de mayo del 68 y que se leyó retrospectivamente como una especie de predicción.

MONEGROS (ANTONIO ARTERO, 1969)

CARTA A DAVID BESTUÉ

La película *Monegros* podrá verse *online* del 17 al 24 de julio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***MONEGROS*** ONLINE

No fue el único cineasta español que acusó una fuerte influencia del situacionismo en esos años. De hecho, Artero estuvo en el centro de un movimiento programático que agitó al cine español entre finales de los 60 y principios de los 70, y que en su origen estuvo parcialmente inspirado en el situacionismo. Un grupo de jóvenes cineastas invitados a las Jornadas de Sitges, en octubre del 67, se rebelaron ante aquel evento oficial y pretendidamente propagandístico en torno al cine joven y las escuelas de cine (Artero estaba en representación de la de Madrid, donde estudiaba), convirtiendo el encuentro en un importante foco de contestación. A las continuas ofensivas contra la cultura por parte de una dictadura que se perpetuaba desde hacía treinta años, aquel cine respondió radicalizando no solo sus contenidos sino también y muy especialmente en sus formas, ya que la censura era omnipresente y abrir el campo formal suponía la posibilidad de esquivarla o, en el mejor de los casos, burlarla. Se trataba de películas descarnadas en su aspecto material, que hacían aparentes sus articulaciones hasta un extremo a menudo reductor. Así eran tanto las dos que he descrito de Artero como otras suyas posteriores suyas, o las del barcelonés Pedro Costa, también presente en Sitges (*Esta es la película*, 1968), el artista-cineasta Manolo Calvo (*El 17 de Elvira*, 1969) o también una de las más fascinantes obras de aquellos años, esa *companion piece* de *Contactos* (Paulino Viota, 1970) que es *Duración*, (también del 70, pero unos meses anterior, y también de Viota, en este caso junto a Santos Zunzunegui). Teniendo en cuenta el contexto específico español, todas estas películas, pese a llevar casi veinte años de retraso con respecto a sus precedentes franceses, lograron prácticamente el mismo efecto: el escándalo, la polémica y, en algunos casos, la prohibición.

Monegros, realizada entre el año 68 y el 69, fue uno de los casos de prohibición. Cabe verla en la misma línea de ruptura letrista-situacionista de las anteriores, pese a que la película se disfrazó cuidadosamente de documental. Era obligado, ya que a diferencia de las películas que vengo citando, todas *independientes* en el sentido de realizadas casi sin dinero y en cualquier caso sin otro que el aportado directamente por sus autores, en el caso de *Monegros* la financiación corrió a cargo nada menos que de la zaragozana Caja de Ahorros de la Inmaculada, que realizaba el encargo. Pese a la coartada documental y la ortodoxia del título (un topónimo aparentemente neutro, "Monegros"), la censura prohibió su explotación comercial una vez terminada. Esto, sumado al escándalo que provocó el concurrido estreno local de la película en un cine-club universitario de Zaragoza, hizo que la CAI reclamara el importe de la producción y, ante la negativa de Artero, que un funcionario se presentara en su casa alquilada de Madrid para embargarle los muebles. *Crear situaciones,* en España, con la censura de por medio, podía tener efectos muy serios en aquellos años: la causa legal por el dinero la arrastró el cineasta durante años, y solo se pudo archivar tiempo después, tras la muerte de Franco.

Artero daba vueltas al proyecto de realizar una película sobre los Monegros desde el año 61, pero solo siete años más tarde encontró el dinero para producirla de un modo tan carpetovetónico como el descrito. La película, además de un rodaje en localizaciones, precisaba de unos medios técnicos —sonido directo, fotografía en 35 mm— que no eran ya los del espartano letrismo.

Puede parecer extraño que uno de los proyectos más antiguos de Artero —que a principios de los sesenta llegó a presentarlo a Ricardo Muñoz-Suay para que valorara su producción nada menos que a través de UNINCI— fuera un modesto documental sobre una tan castigada como olvidada región de su comunidad natal. En realidad los Monegros, que por su aridez, pobreza y abandono a veces se han prestado a visiones extremosas o legendarias, a menudo han sido abordados también —y a menudo desde dentro del propio Aragón— con encomiable pragmatismo. Así cabría entender la tan utópica e inflamada como realista y pionera política hidráulica de un Joaquín Costa. Es esta última tradición en la que creo que hay que ver a Artero cuando diseña su *documental* desde la lucidez analítica, no solo en cuanto a su objeto de estudio (la geografía humana y natural de esa región específica) sino también en cuanto a la reflexión explícita sobre las propias herramientas de producción cinematográfica, que quizá sea lo que más singulariza esta película y el cine del autor en general: lo explícito de su reflexión sobre el proceso de producción de sentido. Me parece que en este punto *Monegros* se aleja mucho de *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), película con la que a veces se ha comparado pese a las justificadas protestas de Artero. Y es también muy distinta de otros ensayos de documentalismo *topológico* que se dan en esos mismos años en otros lugares de la península, como *Ama Lur* (Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, 1968), de perfil mucho más convencional en cuanto a sus códigos y mucho más romantizado en cuanto a su política. Si algún parentesco se le puede encontrar en nuestro contexto cinematográfico inmediato, creo que habría que buscarlo más bien en las inquietas invenciones portuguesas de la época que se dan en la confluencia del cine etnográfico con el documental. No pienso tanto en las películas promovidas entonces por el Museo da Imagem e do Som / Fundación Gulbenkian de Lisboa, como *Vilarinho das Furnas* (António Campos, 1971) o *Trás-os-Montes* (Margarida Cordeiro y António Reis, 1976), sino sobre todo en la matriz de todas ellas, *Acto da primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), con la que comparte esa audaz inserción del propio dispositivo de registro de la película —la cámara, el rodaje— como uno más de los materiales a representar[1].

De hecho, frente a varios de estos planteamientos documentales, quizá lo más singular de la propuesta de Artero sea lo que me atrevería a llamar *un regionalismo sin identidad,* latente de un modo aún más acusado y radical en la película de Cordeiro y Reis, con la que tiene sorprendentes afinidades. Me refiero a que, en la película de Artero, los Monegros no se presentan como un caso extraordinario dentro del territorio aragonés o peninsular, aunque tampoco como lo contrario. Lo dicen bien claro los planos que acompañan a las primeras frases que se escuchan en el comentario, redactadas por el propio Artero a partir de un estudio sociológico elaborado por Enrique Grilló: "Monegros poco o nada se diferencia del resto de secanos de la Península: Andalucía, Extremadura, Castilla". Y con gran precisión, a mitad de frase, un breve plano de la portada románica del Monasterio de Sigena (Huesca) entra justo en el momento en el que el comentarista pronuncia la palabra "Andalucía", cortocircuitando cualquier pretensión elemental de didactismo. Y lo mismo sucede con los dos planos de paisajes característicamente esteparios de los Monegros que siguen, montados respectivamente sobre las palabras "Extremadura" y "Castilla". (Apunto aquí, David, una observación lapidaria del propio Artero sobre esta espinosa cuestión de la validez testimonial del cine: "el documento cinematográfico se diferencia del documento escrito, entre otras cosas, porque no está penada su falsificación".)

[1] Haré otro apunte, que se sale del más estricto género documental, y es la relación que podría buscarse —lejana, pero no por ello menos estimulante— entre *Monegros* y una película *de ficción* como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Me refiero, especialmente, al sustrato documental en las primeras secuencias de la película de Erice —la llegada del cine, precisamente del cine, a un olvidado lugar de la meseta castellana, a principios de los años 40. A menudo se ha hablado de la relación entre estas primeras secuencias de *El espíritu de la colmena* y el trabajo de Val del Omar durante las Misiones Pedagógicas, pero no sé si se ha reparado tanto en un artículo crítico del propio Erice, publicado en el número 8 (1962) de *Nuestro cine* y firmado junto a Antonio Eceiza y Santiago San Miguel, que adoptó la forma de un *trabajo de campo* en torno a los usos cinematográficos entre la población de un muy simbólico lugar: "Quismondo: el cine visto en un pueblo español". Quien quiera saber lo que ocurría en Quismondo cada 18 de julio entre 1937 y 1956 —algo lógicamente omitido en el artículo de Erice, Eceiza y San Miguel—puede ir a la novela de Jorge Semprún *Veinte años y un día* (2003). Antonio Artero, admirador del primer largometraje de Erice y compañero suyo en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, es autor de una observación que siempre me ha fascinado y que me parece que nadie ha estudiado con detenimiento: "el problema del discurso de la Escuela es que estuvo demasiado interiorizado, que muy pocas veces se sacó fuera, a los cines, a las calles. Muchas veces por la pequeña cobardía del chico que sale de la Escuela y lo que quiere es integrarse en la profesión […] Pero sí que hay un caso muy concreto, que sería la única excepción*: El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice. Al ver secuencia tras secuencia uno se da cuenta de que todas *se han hecho* en la Escuela (…) Puesta en escena, el mismo aire, el mismo debate de la película (realidad-no realidad) es el que constantemente teníamos. Quizá la síntesis mejor de todo ello que se ha hecho en el cine español".

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

MONEGROS (ANTONIO ARTERO, 1969)

CARTA A DAVID BESTUÉ

Con estos precedentes, no es de extrañar que la película no se anime a cantar —volveré sobre este verbo— las singularidades de la región, y lo que es más: que critique pormenorizadamente varias generalizaciones e ideas adquiridas sobre ella, ampliando de paso su crítica a cualquier representación objetiva o documental que de la misma se pretenda realizar con los instrumentos del cine, siempre que no se haya dado una reflexión previa sobre los mismos, e incluso a pesar de ella.

Toda esta operación está de algún modo contenida en la cita que encabeza el guion de la película —inédito, pero al que Pablo Pérez y Javier Hernández tuvieron acceso. Es un fragmento del capítulo segundo de *En torno al casticismo* (1902), de Unamuno. Con ella, Artero aplica literalmente a los Monegros lo que Unamuno escribe del campo castellano, produciendo un *détournement* que cuestiona la idea de identidad esencialista adscribible a cualquiera de las dos regiones: "Allí dentro vive una casta de complexión seca y dura, sarmentosa, tostada por el sol y curtida por el frío, una casta de hombres sobrios, producto de una larga selección, por las heladas de durísimos inviernos y una serie de penurias periódicas, hechos a la inclemencia del tiempo y a la dureza de la vida…" Se dice de Castilla, se dice de Monegros…

La estructura de la película es tan apasionante como desapasionado su enfoque, y aunque desgraciadamente creo que este no es el lugar para entrar en ella en detalle, el guion contiene un esquema del propio Artero que en términos generales corresponde con la composición de la película acabada. Dice así:

"Hemos abordado nuestro estudio en cuatro bloques, por creer que cada uno de ellos tendrá un tratamiento cinematográfico diferenciado:

1) Horizontalidad, formalismo

2) Lucha hombre-medio físico

3) Etnología, descripción humana

4) Regreso a la épica y cierre cíclico."

El primer bloque, lo que Artero llama "horizontalidad, formalismo", es una especie de introducción. Creo que con esos términos se refiere a que quiere empezar de manera plana, llana, desenmascaradora de códigos y formas, desvelando desde el principio el material con el que va a producir el documental. Esta forma de investigación será una constante a lo largo de la película, y de ahí las muy numerosas imágenes de aparataje cinematográfico que como he adelantado la recorren, y que sería un error ver como simples fetiches: cámara, objetivos, trípodes, cajas de negativo, cartas de color, micrófonos, magnetófonos, claquetas, etc., son especialmente abundantes en esta primera parte en que la materialidad de la propia película se convierte en tema. Por eso, muchas de las convenciones habituales en las que suele enmarcarse el género documental (y, más ampliamente, del cine) serán sistemáticamente cuestionadas en esta primera parte, a través de muy variadas técnicas.

Sin ir más lejos, los títulos de crédito. Van al principio, como suele ser habitual, pero el cartel con el nombre de la película, "Monegros", aparece tres veces, interrumpido por más carteles. La primera vez que aparece no es exactamente como un anuncio del título, sino como parte de una sorprendente dedicatoria, que trae a la memoria la frustrada producción de UNINCI: "A Juan Antonio Bardem, que se partió la nariz muy cerca de Bujaraloz, cuando hace unos años quiso hacer un film sobre: [cambio de plano] Monegros". En efecto, Bardem, figura tutelar de UNINCI, tuvo un accidente de moto en 1953 cuando viajaba para preparar una película sobre los Monegros que nunca llegó a hacer. El mismo cartel con la palabra "Monegros" aparecerá aún dos veces más, antes de que acaben los títulos de crédito. Una segunda, ya como anuncio convencional del título (tras el cartel de "escrito y dirigido por [cambio de plano] Antonio Artero"). Y una tercera vez, que inevitablemente se vuelve ya repetitiva y lleva al espectador a preguntarse sobre la economía de la inserción de ese cartel de título.

No será la única repetición de la película, tan provocadora en sus simetrías como en sus asimetrías. Sigamos con las dedicatorias: hemos citado una pero es que todavía hay otra, inmediatamente anterior, a través de un cartel que dice así: "Nuestro agradecimiento a la Caja General de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, sin cuya colaboración nunca hubiese podido realizarse este film". Es interesante que las fuentes tipográficas de una y otra dedicatoria sean tan distintas: la de la caja de ahorros es una fuente clásica, serifada, *kitsch*. La de la dedicatoria a Bardem —que es la del resto de créditos también— es una fuente sorprendentemente *moderna* —¿quizá demasiado?— para el tema de la película, fantasiosa, pop. Las dos están llamativamente ampliadas hasta ocupar la totalidad del encuadre, como para insistir en el artificio del dispositivo, en su falta de propiedad o, en términos que tal vez le serían más queridos a Artero, en el significante sobre el significado. Cabe entender además que la primera y la segunda dedicatoria pertenecen a órdenes distintos, o incluso que la segunda desautoriza la primera en la medida en que se añade inmediatamente a continuación.

No obstante, estos títulos de crédito, lejos de dar paso a lo que convencionalmente consideraríamos *el inicio de la película*, solo nos llevan a un nuevo preámbulo que, además, es uno de esos elementos que normalmente se escamotean sistemáticamente al espectador: me refiero a las guías de proyección de las que ya hemos hablado a propósito de *Del tres al once,* que de nuevo aparecen provocadoramente proyectadas en pantalla (dos veces, de hecho).

La película *Monegros* podrá verse *online* del 17 al 24 de julio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***MONEGROS*** ONLINE

Y todavía asistimos a otro preámbulo, más sorprendidos si cabe que ante las guías de proyección, consistente en dos viñetas de fotonovela que muestran un escenario *natural*, quizá un parque, con árboles, una cruz —hay que recordar que la película la encarga una caja de ahorros promovida por una institución católica— y una fuente, estas dos últimas de piedra. Destaca también una figura masculina, sobre la que leemos: "Avanzaba despacio. Despreocupado. Absorto en la contemplación del maravilloso panorama. Escuchando el trinar de los pájaros, el rumor de la brisa sobre los arbustos y el lejano murmullo del agua". Y el segundo: "Sació su sed en la vieja fuente y gozó de las delicias de una vida libre y primitiva, casi salvaje.", para pasar a continuación al monólogo interior: "Fresca y agradable… Cuando Enrique me recomendó que debía apartarme del ajetreo diario de la gran ciudad, nunca esperé que llegaría a sentir esta paz espiritual". Seguimos, pues, en el dominio de lo "horizontal-formalista", es decir: de una crítica de la propia situación del cineasta y su equipo en el trance de producir un documental sobre los Monegros: urbanitas, burgueses, con una serie de clichés adquiridos sobre lo *natural*, lo *primitivo*, etc.

Pero todavía hay algo más. El eje simbólico de las dos viñetas introduce uno de los temas que serán fundamentales de la película, el agua, del mismo modo que lo ha sido en el debate público acerca del *problema* que se pone siempre en relación con la región —al menos desde esa política hidráulica de Costa a la que me refería antes, plasmada póstumamente en la construcción (parcial) del Canal de los Monegros, significativamente ausente de la película. Lo interesante es que este motivo del agua, que será central en este segundo bloque en torno a la «lucha hombre-medio físico» del que hablaba Artero, está en la película entrelazado de manera compleja con otros muchos, a través de una técnica de fragmentación en las unidades de montaje que casi me atrevería a llamar *puntillismo conceptual,* y que en algunas cosas puede recordar al Godard de la época (al de películas como *Dos o tres cosas que sé de ella*, de 1967, o a las del aún incipiente Grupo Dziga Vertov). De hecho, desde el punto de vista estructural, es muy curioso ver cómo el tema del agua, casi como si se tratara de una filtración, se extiende a través de dos secuencias en principio separadas por uno de los más sólidos y explícitos elementos divisorios de la película: una de las cuatro canciones interpretadas por José Antonio Labordeta (*La sabina*), ya que sin duda el material que de manera más extensa y unitaria recorre la película son precisamente las apariciones de Labordeta. Tanto que puede acabar considerándose, con el mismo derecho que la región, protagonista declarado de la película.

MONEGROS (ANTONIO ARTERO, 1969)

CARTA A DAVID BESTUÉ

La película *Monegros* podrá verse *online* del 17 al 24 de julio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***MONEGROS*** ONLINE

Cuatro canciones completas, que separan cada uno de los cuatro bloques compositivos, para una película con una duración total de veinte minutos (la primera canción, *Las arcillas*, suena sobre los títulos de crédito, de manera que no divide bloques). Pero las canciones de Labordeta no solo están para *acompañar* secuencias, como sucedería en un documental convencional, sino que de dos de ellas se ofrece su registro en directo (supuesto), convirtiendo la interpretación de su autor más en figura que en fondo. Se da de ese modo una enigmática ecuación entre Labordeta y Monegros, lo que supone otro hallazgo de montaje de la película. Casi podría pensarse, salvando las distancias, en *One + one* (1968), de Godard, que toma su título del hecho de que los rollos impares correspondían invariablemente a largas secuencias de grabación de *Sympathy for the Devil*, de los Rolling Stones, mientras que los pares presentaban secuencias de agitación política en los Estados Unidos. En efecto Labordeta, que en ese momento apenas había publicado algunos libros de poemas y su primer EP de canciones, *Los leñeros* (prohibido también por la censura), estaba llamado a convertirse con el tiempo en una de las figuras clave del aragonesismo de aquellas décadas, el del grupo de la revista *Andalán* como corolario de más de un siglo de historia. En la medida que el regionalismo aragonés tiene un perfil que lo singulariza frente otros regionalismos y nacionalismos peninsulares (cuestión bien estudiada por José-Carlos Mainer[2], que perteneció a aquel grupo), la presencia de Labordeta en la película, del modo extenso en que figura, no funciona como un mero capricho sino, simplemente, como montaje. Labordeta no comparece en términos puramente líricos, tampoco en términos puramente ideológicos, y tampoco como representante de la región (aunque años después, literalmente, lo fuera) pese a ese protagonismo compartido. De hecho, el libro de Pérez y Hernández recoge una anécdota reveladora acerca del recelo con el que las autoridades monegrinas escucharon las pretendidas jotas de Labordeta, *que no eran jotas de verdad*, e invitaron al equipo de la película a un recital privado que, a su vez, pareció más bien espantoso a estos últimos. Quizá la función de Labordeta consista en la de contrastar con el comentarista de tono y dicción convencional, aunque de contenido en ocasiones provocador, a través del significante de una voz alternativa, como la suya. Y lo más interesante es que ninguna de las dos voces consigue identificarse del todo con el tema del documental, ambas acusan desfases.

Sobre el tercer bloque voy a intentar decir poco, porque tengo la impresión de que me estoy alargando ya mucho y no sé hasta qué punto estoy autorizado. Esta tercera parte es la que tiene que ver con "etnología, descripción humana", y un gran tema la recorre: el trabajo. Como ocurre con el tema del agua, el trabajo está en realidad ya en el segundo bloque, justo antes de la contundente interpretación de *La sabina* por parte de Labordeta, bajo esa masiva pared de la iglesia gótica derruida del desaparecido pueblo de Moncalvo, que da su sombra al cantautor a cambio de la de la sabina de la que canta y que muy acertadamente no llegaremos a ver. Pero justo antes de esta secuencia hay, como digo, otra muy breve que quería mencionar, David, porque tiene que ver con uno de los temas de los que estamos hablando para el proyecto de exposición, que es el tema de la sal. Son solo unos pocos planos rodados en las salinas de Bujaraloz que, hasta cierto punto, sorprenden, ya que, por muy fotogénica y característica de la composición química de estos suelos que pueda ser la sal (y un poco surrealista, también, porque puede confundirse con nieve en un paraje desértico), hay que tener en cuenta que allí, en Monegros, la minería de sal es tan solo una industria marginal. Si pensamos en industrias monegrinas, prácticamente solo el cereal y su procesado tenían peso en aquella época —las harineras de Sariñena y Tardienta, la primera de las cuales aparece como fondo en una de las secuencias de este tercer bloque. La harinera de Sariñena aparece conectada a otro tema de esta tercera parte como es el del tendido de ferrocarriles secundarios para el transporte de mercancías y, más tarde, personas. Y, en relación con ello, a la supuesta despoblación de la zona con respecto al resto del territorio —tópico que la película desmonta minuciosamente a través de un razonamiento cuantitativo circular, muy divertido, donde lo que de verdad nos muestra es el brutal rostro de lo que hoy llamaríamos, con Sergio del Molino (otro zaragozano, aunque sea de adopción), *la España vacía*.

Pero si la secuencia de la sal me parece clave en todo este entramado es precisamente por su conexión con estos otros temas de economía y geografía humana que son las comunicaciones y la despoblación. El comentario de la película remata la secuencia de las salinas diciendo: "explota esta primitiva industria / un señor de Barcelona". Pongo una barra porque el comentarista hace una pausa de respiración, muy significativa, entre "industria" y "un señor de Barcelona". Este tipo de detalles, este tipo de oquedades, quizá sean lo que hace que a la larga la falsedad documental no esté penada en el caso del cine, como diría Artero. Es la única vez que la palabra "Barcelona" se pronuncia en la película y, sin embargo, en mi opinión, esta funciona como polo de magnetismo a lo largo de toda ella. Así al menos lo veo yo cuando, por ejemplo, en la secuencia de la harinera de Sariñena, construida frente la estación de ferrocarril inaugurada en 1861, asistimos al desfile, majestuosamente lento, de una locomotora de vapor-carbón. ¿Hacia dónde iba aquel tren? Cuando vi la película pensé que había dos posibilidades, como siempre en los trenes: dirección Este, dirección Oeste. No sé por qué, aposté conmigo mismo que iba hacia Barcelona. Quizá porque yo mismo he hecho ese trayecto muchas veces, Zaragoza-Barcelona, luego Madrid-Barcelona (aunque no conozco la estación de Sariñena). El tren podría haber ido también hacia Zaragoza, claro, si hubiera circulado en sentido contrario. Podría, por ejemplo, haber ido a descargar cereal en la ciudad y a cargar el azúcar de remolacha que estuvo en el origen de las fortunas burguesas de la Zaragoza de hace poco más un siglo. O a Madrid, a llevar el azúcar que la gente de Sariñena vería pasar de largo. Pero el caso es que este tren, el tren de la película, va hacia Barcelona, que confieso que lo he comprobado en Google Maps. Por otro lado, las palabras "Zaragoza" o "Madrid" no se pronuncian en la película, a diferencia de lo que sucede con Barcelona.

Sal, azúcar… casi lo mismo ¿verdad? (o para la vista, al menos). ¿También Andalucía y Sigena lo son? Hemos hablado mucho de sal y azúcar estos meses, David. En parte, gracias al buen trabajo que estás haciendo, a la flexibilidad con la que estás pensando en torno a materiales y formas que investigas en tu proceso. Sobre el azúcar, que en principio podría parecer tan ajeno a los Monegros, aprendimos algo en *La pell de la frontera* (2014), ese libro de Francesc Serés que tú me descubriste y que resultó estar un poco en la misma tradición que el de Sergio del Molino que mencionaba antes. El libro de Serés tiene la capacidad de hacer que cosas que parecen muy ajenas a los Monegros se revelen como profundamente cercanas. Y también lo contrario. Claro que el espacio que el libro cartografía es precisamente una zona compleja, un límite, un borde, una frontera. Allí, entre la comarca catalana del Segrià y la aragonesa de los Monegros, las cosas a menudo no son lo que parecen. Esta última frase suena demasiado misteriosa, lo sé, pero es que algunos de los mejores momentos del libro de viajes inmóviles de Serés son precisamente los que toman la forma de pesquisas en torno a pequeños enigmas. El del azúcar podría ser uno de ellos, o al menos lo ha sido para nosotros estos meses, me parece. El azúcar, ese que en el pasado permitió el rápido enriquecimiento de algunas capitales (el caso de Zaragoza no es el único: es sabido que, por ejemplo, la Gran Vía de Granada se llamó cuando se construía "Gran Vía del Azúcar" —el azúcar puede abrir avenidas) es hoy, desde la perspectiva del libro de Serés, un elemento fundamental del paisaje tanto humano como natural de la zona, ya que la economía de los frutales lo es en ese foco más amplio que abarca el Segrià. Y parece ser, por lo que dicen los periódicos, que la de los frutales es una economía

[2] Ofrece una síntesis en "El aragonesismo político: 1868-1936", en *Regionalismo, burguesía y cultura: Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, Zaragoza, Guara, 1982.

MONEGROS (ANTONIO ARTERO, 1969)

CARTA A DAVID BESTUÉ

misteriosa. Tanto, que ha tenido que llegar un virus mutante de China para hacernos ver lo invisible, lo que muchos habitantes de esos lugares —como el propio Serés— tienen ante sus ojos desde hace décadas pero que otros se empeñan en no ver. Hablo de los temporeros hacinados, claro. De los que han enfermado y de los que no. De los que han venido y siguen viniendo de muy lejos, para trabajar.

Vuelvo a Artero, vuelvo a la película. Acabo ya. Nos quedaba solo el cuarto bloque, ese "regreso a la épica y cierre cíclico" que podría referirse a dos cosas, creo yo: a ese *travelling* final desde el tren, al atardecer, mientras suena la letra de otra preciosa canción de Labordeta (*Dónde se van*, dice precisamente su título). O también, en realidad —¿no es lógico que una película que tiene tantos prólogos, preámbulos y títulos de crédito, tenga al menos dos finales?— a la secuencia de cierre, la del mausoleo de Costa en el cementerio de Torrero, en Zaragoza, donde se lee el epitafio que su amigo Silvio Kossti escribió para él:

"ARAGÓN A JOAQUÍN COSTA / NUEVO MOISÉS / DE UNA ESPAÑA EN ÉXODO / CON LA VARA DE SU VERBO INFLAMADO / ALUMBRÓ LA FUENTE DE LAS AGUAS VIVAS / EN EL DESIERTO ESTÉRIL / CONCIBIÓ LEYES PARA CONDUCIR A SU PUEBLO / A LA TIERRA PROMETIDA / NO LEGISLÓ / MDCCCLXVI - MCMXI".

Y la cámara de Artero recorre tres veces, en plano muy cerrado, esas últimas palabras cinceladas en mármol: "NO LEGISLÓ".

Una última nota, para que esta carta tenga también dos finales, *para no acabar tan en alto*, pero sobre todo para entender la "épica" de esa última secuencia, que habría que buscarla en mi opinión no tanto en el monumento y en la lápida sino más bien, como a menudo ocurre en Artero, en lo que falta.

Y dejaré que lo que falta lo diga un historiador turolense, Julián Casanova: ni más ni menos, "las 3.543 personas de todas las edades —de 13 a 84 años-, de 322 municipios españoles, que fueron ejecutadas durante la Guerra Civil, de 1936 a 1939, hasta el 20 de agosto de 1946, fecha del último fusilamiento, en la tapia trasera del cementerio […] y fueron encontrados en dos grandes fosas comunes en 1979, escondidos y olvidados durante más de cuatro décadas"[3]. (Sobre lo que encontraron, si tuvieras interés, David, si tenéis interés, "Interviú" publicó un completo reportaje, a color[4].)

Hablando de color —van tres finales, ya—, escribe Ana Alcolea en *Postales coloreadas* (Zaragoza, Confluencias, 2017):

"Ahora, Costa ya está dentro del cementerio, que ha crecido tanto que al lado de su mausoleo solo queda una pared de la tapia del viejo cementerio, una pared que fue el paredón en el que fusilaron a muchos prisioneros durante la Guerra Civil y durante la posguerra. Todavía en 1948, mi padre, que había empezado a trabajar, veía algunas mañanas el camión que iba a la cárcel, recogía a los presos y los llevaba hasta la tapia del cementerio. Como estaba amaneciendo y aún no había mucha luz, al conductor del camión le obligaban a enfocar con los faros la pared y a los prisioneros. Cuando volvía, contaba mi padre, lo primero que hacía el hombre era entrar en el váter del garaje y vomitar, lejos de las miradas de los ejecutores y de los ojos de piedra de don Joaquín."

Un abrazo, David. Nos vemos pronto.

Manuel Asín

Coordinador del Área de Cine del Círculo de Bellas Artes de Madrid

> **Hay que ver a Artero cuando diseña su documental desde la lucidez analítica, no solo en cuanto a su objeto de estudio (la geografía humana y natural de esa región específica) sino también en cuanto a la reflexión explícita sobre las propias herramientas de producción cinematográfica, que quizá sea lo que más singulariza esta película y el cine del autor en general: lo explícito de su reflexión sobre el proceso de producción de sentido**

[3] Julián Casanova, "El cementerio de Torrero, un lugar de memoria (1936-2010)", Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2010. https://www.zaragoza.es/cont/paginas/cementerios/pdf/LIBRITO_MEMORIA.pdf

[4] "Familiares de la Segunda Bandera de la Legión Sanjurjo contemplan los restos tras su exhumación", Interviú, 3-9 de enero de 1980, año 5, nº 190.

La película *Monegros* podrá verse *online* del 17 al 24 de julio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***MONEGROS*** ONLINE

Monegros, el documental

UNOS MESES MÁS TARDE, EN LA REUNIÓN DE LOS CLUBS DE CINE que se celebró en Sitges, Artero insistió en su apuesta por un cine más radical –de allí saldría una especie de manifiesto "por un cine más independiente, al margen de las estructuras sindicales, estatales e incluso industriales, y por la absoluta libertad en la expresión cinematográfica"– que iba a cristalizar en *Blanco sobre blanco* (una proyección sin película en una pantalla completamente blanca) y en *Del tres al once*, un cortometraje hecho con las guías de proyección de dos rollos que le había regalado Pablo del Amo. El primero era una reflexión del cine, qué son las sombras chinescas y también sobre la destrucción del discurso representativo del cine. El segundo era una meditación sobre lo que no se ve, lo que se escamotea al espectador. Yo recuerdo que en el viejo Iris daba saltos de alegría cuando veía aquellos inicios de la película con colas, con números, con rayas. Decía: "¡Qué bonito!" Esa experiencia cristalizó en el documental *Monegros*, cuando se decía aquello de "Atención, atención".

Texto de Antón Castro, extraído de la web osmonegros.com: ver *online*.

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

MONEGROS (ANTONIO ARTERO, 1969)

Monegros: la falacia del documental

"Allí dentro vive una casta de complexión seca y dura, sarmentosa, tostada por el sol y curtida por el frío, una casta de hombres sobrios, producto de una larga selección, por las heladas de durísimos inviernos y una serie de penurias periódicas, hechos a la inclemencia del tiempo y a la dureza de la vida..."

M. de UNAMUNO. *La casta histórica - IV*
(cita que encabeza el guion del film)

EL GUION DE ESTE PROYECTO tuvo una primera redacción en Zaragoza, hacia el año 1961, a partir de unos datos cedidos por el Departamento de Geografía de la Universidad. Un año después, Artero, ya instalado en Madrid, visitará la oficina de UNINCI para hablar con Ricardo Muñoz Suay del proyecto, más sin llegar a ningún acuerdo concreto. El paso por la EOC hace reflexionar al joven zaragozano sobre "el documento cinematográfico que, según él, se diferencia mucho del documento escrito, entre otras cosas porque no está penada su falsificación". Así, volverá sobre el texto monegrino enriqueciéndolo con el sentido de estas reflexiones y es entonces cuando decidirá emprender definitivamente la azarosa aventura de su producción.

Entra de nuevo en escena Mario Gaviria, quien organizó poco después el ya comentado simposio de Burgos con Lefevbre; licenciado en derecho por la Universidad de Zaragoza, fue precisamente quien allanó el camino de la producción del cortometraje contactando con Ramón Sáinz de Varanda, profesor suyo en la facultad y consejero de Administración de la Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI), y consiguiendo que el que luego sería el primer alcalde socialista de la capital aragonesa consiguiera de la entidad bancaria las trescientas mil pesetas para poner en marcha la película.

Los medios técnicos y humanos eran muy limitados: una cámara de 35 milímetros, un trípode y un registrador de sonido (ni siquiera contaban con focos), el aragonés Raúl Artigot como director de fotografía y Antonio Raposo como responsable del sonido directo que luego se mezcló en el Estudio Vallehermoso de Madrid; finalmente, como actor principal, el cantautor zaragozano José Antonio Labordeta, quien había publicado recientemente su primer disco. Antes de acometer el rodaje, Artero actualiza los datos que figuraban en el guion sobre la comarca aragonesa con la ayuda del Departamento de Geografía de la Universidad Complutense, comprobando que apenas habían cambiado, con la excepción de los que reforzaban el incremento del éxodo. El guion conservado ofrece alguna pista de los temas y enfoques que entonces pretendía el autor con la obra:

> "[…] hemos ordenado nuestro estudio en cuatro bloques, por creer que cada uno de ellos tendrá un tratamiento cinematográfico diferenciado.
>
> 1) Horizontalidad, formalismo
>
> 2) Lucha hombre-medio físico
>
> 3) Etnología, descripción humana
>
> 4) Regreso a la épica y cierre cíclico".

El equipo estableció en Sariñena su base de operaciones; era el final de la primavera de 1969 y no cesaba de llover en la semana que duró la filmación en una de las regiones más áridas de la Península. Así lo atestiguan los fotogramas en los que Manuel Rotelar protege a Labordeta con un paraguas en una imagen que podría parecer una provocación casi surrealista. Pero, según el propio director, no es este el único contratiempo que vivió el equipo itinerante en un territorio poco acostumbrado a estos despliegues fílmicos y a oír jotas tan raras: "cuando el alcalde de un pueblo escuchó cantar a Labordeta, dijo que eso no era una jota y que debíamos ir a su bodega aquella tarde para enterarnos de cómo se entonaba como Dios manda. Una vez allí, el alcalde, que ya estaba bastante borracho, se había rodeado de unos jóvenes joteros a los que hacía gritar como energúmenos mientras la troupe de la película se moría de vergüenza…"

Estos *secarrales* pasados por agua excitaron la imaginación creativa del director y se adecuaron a su pretensión de romper con las convenciones de un género que le venía atrayendo desde sus estudios en la EOC –*Adolescentes en el trabajo*–, al que volvería frecuentemente a lo largo de su carrera y que ahora acometía en su primer ensayo profesional. Artero estaba entonces viviendo su momento más experimental y este collage deconstructor es quizá el reflejo más consistente de las búsquedas ideológicas y estéticas del sitgismo en este género. Si bien en el film se utilizan ciertos recursos

La película *Monegros* podrá verse *online* del 17 al 24 de julio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***MONEGROS*** ONLINE

propios del documental tradicional, como la voz *over* que aporta datos de carácter científico sobre relieve, geología, clima, demografía, labores agropecuarias, etc., estremecedores algunos de ellos ("cuarenta grados centígrados en julio, dieciséis grados en enero, en La Almolda solo existe un habitante menor de treinta y cinco años…"), es con el fin de lograr el desmontaje de las formas de representación imperantes en el género. Vicente Molina Foix detectó algo de ello cuando se refirió a estos comentarios como una parodia de las voces del NODO, del mismo modo que los discursos exaltatorios se tornan aquí casi apocalípticos: los datos apuntan hacia la inexorable decadencia de la comarca. En esta misma dirección se intenta cortocircuitar el dramatismo que se suele impostar en estos reportajes, lo que se consigue introduciendo determinados *elementos perturbadores* –de nuevo Brecht–, que transmiten además cierto tono humorístico: el inserto de una cabeza de un fresco románico en la escena de puestos ambulantes que se subtitula *se venden caracoles*, una submarinista con el torso desnudo buceando en la charca en la que un labrador ha bebido previamente, la estatua del *Nuevo Moisés* Joaquín Costa subrayada por la leyenda *No legisló* o la chocante utilización de la lluvia y los paraguas en aquel desierto.

Sobre estos cimientos, aparentemente sólidos, se arbitra un relato bastante complejo, pautado por varias canciones de Labordeta –estratégicamente colocadas al comienzo,

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

MONEGROS (ANTONIO ARTERO, 1969)

Monegros: la falacia del documental (cont.)

en el centro (*Montesnegros*) y al final (*¿Adónde van las carretas?*)– y enmarcado por fotografías-viñetas con bocadillos, al estilo de los comics *detournés* tan del gusto de los sitgistas. Al finalizar unos originales títulos de crédito, en la fotografía que abre el film, observamos un crucero, un joven y arboles al fondo con estas leyendas: "sació su sed en la vieja fuente y gozó de las delicias de una vida libre y primitiva, casi salvaje"; luego, en otra foto del mismo chico saciando su sed en la fuente se lee: "fresca y agradable..., cuando Enrique me recomendó que debía apartarme del ajetreo diario de la gran ciudad, nunca pensé que llegaría a sentir esta paz espiritual". Y tras este preámbulo de inequívoco sentido irónico –ataque a cierta retórica del género– se da paso a la retahíla de datos objetivos sobre el territorio.

Sorprende comprobar, por otra parte, cómo vuelve Artero a las fuentes de la cultura popular, según lo juramentado en *Doña Rosita*... Y lo hace a través de las canciones de Labordeta, los romances que recitan dos hombres del país, la aparición de algunos ritos folclóricos autóctonos o determinados planos con sabor pasoliniano de las gentes monegrinas. Pero tanto esta veta popular como el discurso objetivo de los datos y los fotogramas *detournés* quedan superados por lo que constituye el eje preponderante del relato: la reflexión sobre las mediaciones, sobre la representación en el documental y, por extensión, en el medio cinematográfico. Esta preocupación se pone de manifiesto en el guion de 1969:

> "[...] previstas estas notas como esqueleto de una posible realización cinematográfica, en su expresión literaria hay un 'estilo'. En la representación fílmica, la presentación de la literatura, pintura... Por su cualidad espacio-temporal, el cine al presentar la realidad tiende a completarla".

Casi una década después, lo volverá a aclarar el autor en un coloquio celebrado en la Filmoteca Española con motivo de la proyección de *Yo creo que...* el 9 de enero de 1978:

> "*Monegros* es una primera reflexión, antes de un discurso, yo pensaba en una mediación, ya sabía que no podía hacer un film sobre Los Monegros, como alguien hablaba antes por ahí, de presentar unas Hurdes, de presentar unas cámaras, de presentar un discurso que nunca se cuestiona; a mí *Las Hurdes* me parece muy bien, pero veo que nunca se cuestiona el discurso que se presenta allí. En *Monegros* dije: vamos a cuestionar un poco la representación, y la intentaba cuestionar a nivel de la cámara, esa presencia casi obsesiva de la mediación, ¿no? *Monegros* me ayudó muchísimo a hacerlo".

Así se pone de manifiesto en la continua mostración del utillaje fílmico que aparece oculto en los modelos institucionales: colas numeradas del comienzo deliberadamente reiteradas, diagrama de escalas de colores fotográficos de la casa Kodak, interruptor de la cámara, cambio de objetivo, aparatos registradores de sonido, ruidos de toda la maquinaria electrónica... Todo parece conjugarse para hacer creíble la carga semántica de un letrero que emerge en el film con voluntad preponderante: *el cine no es una realidad*; de ahí ese significativo primer plano en el que la mirada al objetivo de una anciana parece buscar en lo que está más allá del mismo (¿o quizá representa la identificación de esa mirada popular con la de la cámara?), o el revelador final de la cinta: la oscuridad que invade toda la pantalla tras haber sido apagado el interruptor del tomavistas.

Extracto del libro *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación,* escrito por Javier Hernández y Pablo Pérez y publicado por el Ayuntamiento de Zaragoza en 1998.

La película *Monegros* podrá verse *online* del 17 al 24 de julio a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER ***MONEGROS*** ONLINE

Un cortometraje: *Monegros,* de Antonio Artero

EL TERCER ESLABÓN DE LA CADENA ARTERO se llama *Monegros* y es muy distinto de los anteriores (que conozco). Distinto a su farsa poético-crítica *Doña Rosita la soltera*, que le proporcionó el diploma de licenciatura en el organismo oficial de la industria española, la E.O.C., y distinto, muy distinto, a su obra infinita *Del tres al once*, ejemplo puro de anticine y negación absoluta de las formas, a lo que ya me refería en el bloque del cine independiente español (NUESTRO CINE, número 77-78). Por eso, me sorprende *Monegros* –y me gusta tanto–. Concebido como antípoda del documental tradicional, pero a la vez sujeto de una forma original y aguda a sus habituales normas (hay voz en off –genial es aquí la esperpentización del cansino recitado de los Nodos, muy similar, para que se hagan una idea, a la del anciano que nos cuenta el monólogo marino en *Nocturno 29*–, datos estadísticos, canciones autóctonas, campesinos ante la cámara, color), Artero lleva a cabo un análisis global, distante, desenfadado, nada interpretativo, de una realidad crispada que no se toma trascendentalmente –al viejo estilo– en serio y sobre la que nos proporciona una serie de datos dispersos al mismo tiempo que introduce en el material su impertinente clasificación y variados manejos. Con su visión maldita, nueva, a mi juicio, en el cine español, y poéticamente deformada de unas tierras malditas, con su adecuada utilización de elementos que siempre aquí se han tratado en el tono de caduco criticismo moralístico del nuevo cine español, Artero, supongo, intenta con *Monegros* partir desde cero. Me parece un excelente comienzo.

Crítica de Vicente Molina Foix publicada en el número de diciembre de 1969 de la revista "Nuestro cine".

> **"Artero lleva a cabo un análisis global, distante, desenfadado, nada interpretativo, de una realidad crispada que no se toma trascendentalmente en serio"**